

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PROJETO VÍDEO NAS ALDEIAS –O USO DO DOCUMENTÁRIO NAS
RELAÇÕES INTER-ÉTNICAS: A APROPRIAÇÃO DA IMAGEM NA
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Rio de Janeiro

2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Projeto Vídeo Nas Aldeias – O Uso Do Documentário Nas Relações Inter-Étnicas : A
Apropriação da Imagem na construção da identidade

Marta Castilho Da Silva

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Comunicação Social –
Habilitação em Jornalismo – da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para a
obtenção do bacharelado em
Comunicação Social.

Orientadora:

Ivana Bentes

Rio de Janeiro

2007

Projeto Vídeo Nas Aldeias – O Uso Do Documentário Nas Relações Inter-Étnicas : A
Apropriação da Imagem na construção da identidade

Marta Castilho da Silva

Projeto Experimental apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal
do Rio de Janeiro, submetida a aprovação à Banca Examinadora composta pelos
seguintes membros:

Prof. Ivana Bentes – Orientadora

Prof Mohammed El Haji .

Prof Sidnei Peres

Rio de Janeiro

2002

Resumo

CASTILHO DA SILVA, Marta. *Projeto Vídeo Nas Aldeias – O Uso Do Documentário Nas Relações Inter-Étnicas: a Apropriação da Imagem na construção da identidade* Orientadora: Ivana Bentes. Projeto Experimental (Jornalismo), Escola de Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007/2. .

Este trabalho é um exercício exploratório do projeto "Vídeo nas Aldeias", que desde 1987, promove o encontro do índio com a sua imagem. O projeto tem como objetivo fomentar e mediar o domínio técnico, artístico e crítico do vídeo como linguagem e tecnologia. Índios de 23 povos diferentes já participaram de oficinas para aprender a registrar e editar suas imagens, formando uma geração de realizadores indígenas que vêm fazendo uma espécie de “auto-etnografia”, bem como um intercâmbio de imagens e informações. A partir de alguns exemplos selecionados dentre as produções do projeto, meu estudo analisa como a descoberta da própria imagem e da imagem do outro, através do acesso ao vídeo e às técnicas de filmagem, promove processos reflexivos que levam esses índios a se apropriarem desse suporte narrativo para ressignificar sua imagem, firmar alianças e construir sua identidade. O estudo focaliza também como esse instrumento de observação, intervenção e comunicação cria uma arena onde, diante do contato com os “brancos”, esses índios podem lutar para adquirir visibilidade e para afirmar sua legitimidade no âmbito cultural, político e moral.

SUMÁRIO

I INTRODUÇÃO

I- O VÍDEO ENQUANTO DOCUMENTÁRIO

II -A PRIMEIRA EXPERIÊNCIA: A FESTA DA MOÇA E SEUS DESDOBRAMENTOS ENTRE OS NAMBIQUARA

III- A EXPERIENCIA DO VÍDEO ENTRE OS WAIÃPI: O ESPÍRITO DA TV

III. 1. A descoberta da tv: a imagem-janela e a imagem-memória

III.2. - A Ressignificação Da Imagem: A Imagem-Espetáculo

III. 3. A Descoberta da Imagem do Outro: a Imagem-Espelho

IV A ARCA DOS ZO'É '

VI- CONCLUSÃO

V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I- INTRODUÇÃO

Da mesma maneira que a palavra e o texto, a imagem pode, a seu modo, ser o veículo de todos os poderes e de todas as resistências.” (GRUZINSKI,2006:17)

Este trabalho é um exercício exploratório do projeto "Vídeo nas Aldeias", que desde 1987, promove o encontro do índio com a sua imagem. Este projeto tem como objetivo fomentar e mediar o domínio técnico, artístico e crítico do vídeo como linguagem e tecnologia. Índios de 23 povos diferentes já participaram de oficinas para aprender a registrar e editar suas imagens, formando uma geração de realizadores indígenas.

Este estudo analisa como a descoberta da própria imagem e da imagem do outro, através do acesso ao vídeo e às técnicas de filmagem, promove processos reflexivos que levam esses índios a se apropriarem desse suporte narrativo para ressignificar sua imagem, firmar alianças e construir sua identidade. O estudo focaliza também como esse instrumento de observação, intervenção e comunicação (BENTES, 2004) cria uma arena onde, diante do contato com os “brancos”, esses índios podem lutar para adquirir visibilidade e para afirmar sua legitimidade no âmbito cultural, político e moral.

Para a investigação das questões que este estudo focaliza, foram selecionados os vídeos “Festa da Moça”, de 1987, o “O espírito da TV”, de 1990, porque ambos marcam e documentam o primeiro contato de um grupo indígena –no caso, a tribo dos Nambiquara, etnia de língua Tupi da fronteira entre Mato Grosso, Rondônia e Bolívia, e a tribo dos Waiãpi, etnia de língua Tupi do Amapá - com a TV e com o vídeo. Acompanhando, através do vídeo, as reflexões e emoções dos índios Nambiquara e Waiãpi, ao se depararem, pela primeira vez, com a imagem do outro (através da TV) e de si (através da tecnologia da filmagem e da reprodução videográfica), vemos revelar-se o processo de conceituação e interpretação dessas imagens que estes grupos desenvolvem.

Posteriormente, também analisaremos o vídeo a arca dos Zo’é que constitui um desdobramento da apropriação das técnicas de vídeo pelos Waiãpi, mostrando o

primeiro contato com a tribo dos Zo'é, que os Waiãpi conheceram através das imagens de vídeo.

Os vídeos do projeto “Vídeo nas Aldeias” inscrevem-se na categoria do documentário. No primeiro capítulo, será focalizada os conceitos e pressupostos sobre os quais, o gênero do documentário se fundamenta, mostrando a importância que esses conceitos e pressupostos tiveram na criação do arcabouço teórico e prático sobre o qual se funda a técnica de reportagem jornalística.

No segundo capítulo, analisaremos o vídeo “A Festa da Moça”, situando-o não apenas dentro da trajetória do projeto, como também no contexto de interação inter-étnica entre os grupos indígenas Nambiquara e os brancos.

No terceiro capítulo, estudaremos o vídeo “O Espírito da TV”. A partir das observações constatadas, tentaremos elaborar uma sistematização teórica das diferentes funções que a imagem adquire nos dois vídeos e como essas apropriações específicas dessas imagens interferem nas interações desses grupos indígenas não apenas com os brancos mas também com outros grupos indígenas, servindo como ferramenta para a construção da identidade desses povos e de seu posicionamento na arena das lutas sociais.

O quarto capítulo que focalizará o vídeo “A Arca dos Zo'é” servirá como apoio para as análises do terceiro capítulo, visto que mostra o encontro dos Waiãpi com a tribo dos Zo'e, num desdobramento da descoberta dos Waiãpi da Televisão

I- O VÍDEO ENQUANTO DOCUMENTÁRIO

O termo “documentário”, criado em 1879, surge como um adjetivo referente a algo “que tem caráter de documento”¹. O principal intuito dos filmes documentários, inicialmente era constituir um espelho do real. Essa concepção tinha raízes já bem estabelecidas dentro de uma lógica de observação científica e positivista a partir da utilização das tecnologias pertencentes ao que Walter Benjamin denominou como “a era da reprodutibilidade técnica”, no contexto da expansão industrial. A fotografia, por exemplo, era considerada um meio privilegiado de inscrição das verdades do mundo. (Da-Rin, 1995:16)

O termo “documentário” foi empregado pela primeira vez na crítica cinematográfica dos Estados Unidos por John Grierson, discorrendo a respeito do filme *Moana* (Robert Flaherty, 1926), que consistia numa cobertura de eventos de um jovem polinésio e de sua família. O termo derivava da palavra francesa *documentaire*, que designava o gênero muito específico do filme de viagem (Da-Rin, 1995). Este era o único gênero não encenado que se estabeleceu no cinema pois “as atualidades” o outro gênero não-fictício, que consistia em uma mera reprodução de movimentos em cenas cotidianas aleatórias, entrou rapidamente em decadência quando o espanto dos primeiros espectadores –que no começo da produção desse gênero, se protegiam de um trem que parecia avançar sobre eles, ou das ondas do mar que ameaçavam molhar suas roupas- passou. (Da-Rin, 1995: 19). O *documentaire*, por sua vez, estava em ascensão –grupos especializados formados por cientistas, *globe-trotters* amadores, caçadores, jornalistas e exploradores continuavam utilizando como um instrumento de registro para compor um álbum de viagem animado. (Da Rin, 1995:21) Esse gênero tinha, portanto, um cunho etnográfico pois se propunham a descrever, registrar e analisar aspectos de outras culturas. Era, portanto, essencialmente um registro de exibição do “outro” .

Se a viagem entre os continentes permitia alcançar a visão efêmera do outro, a fotografia e depois a câmara cinematográfica tornaram possível armazenar essas visões (RIBEIRO, 2005)

Cabe observar que, com o tempo, as atualidades avulsas transformaram-se no *newsreel*: o cinejornal. Em 1910, Charles Pathé iniciou a distribuição do *Pathé-Journal*, um programa contendo “noticiários cinematográficos” –paradas e manobras militares, desastres, eventos esportivos, situações pitorescas, etc... As atualidades ganharam um formato padronizado –que era norteado pelas necessidades comerciais e industriais da instituição cinematográfica que a mantinha. O cinejornal implicou em um processo de orientação “jornalística” e de massificação do filme “factual”. (Da-Rin, 1995:22) Esse gênero resultaria no telejornal que temos hoje.

É interessante perceber que tanto o filme-documentário quanto o telejornal têm como base a ideologia do filme não encenado, não fictício, que deita suas raízes, por sua vez, no paradigma do realismo fotográfico - tão precioso ao positivismo científico - de que a câmara é capaz de produzir uma transcrição fiel e neutra do real. Com efeito, ainda hoje, vemos em tons fortes a presença da estética da objetividade, da neutralidade e da impessoalidade nos telejornais e no jornalismo de maneira geral.

Ora, as imagens fotográficas e cinematográficas (ou videográficas), apesar da sua natureza icônica, criando a impressão de caracterizar uma analogia da realidade, constituem sempre uma seleção subjetiva –principalmente a linguagem cinematográfica (ou videográfica), que tem uma discursividade ainda mais construída do que a imagem estática, que, por sua vez, está mais aberta a múltiplas interpretações (já que geralmente precisa ser articulada com outras imagens ou com um texto para gerar uma narrativa reflexiva). Com efeito, o caráter “processual” do filme denota um sentido e exprime uma intenção, através de “concatenações sintagmáticas imbuídas com capacidade argumentativa” (ECO, 1982 apud RIBEIRO, 2005). Assim, tanto o documentário quanto a telenotícia marca um itinerário narrativo que direciona e estabelece limites à interpretação. Com efeito, as parcelas do real são selecionadas de acordo com uma intenção que é revelada não apenas no conteúdo do material, mas também na forma como ele é trabalhado -através do enquadramento, do movimento das câmeras, do trabalho de edição e sonoplastia -que determinam como esse conteúdo será mostrado. Nessa perspectiva, o registro imagético constitui uma construção de linguagem: ele não caracteriza o *real*, mas uma *realidade discursiva*, reflexo da subjetividade implícita na produção. Assim constitui apenas um determinado olhar sobre a realidade.

Assim, as imagens fotográficas e os documentários (cinematográficos e videográficos), constituem artefatos socialmente produzidos, que transportam consigo as interpretações subjetivas de seus operadores, atreladas aos discursos e objetivos institucionais da sociedade ocidental. Com o tempo, essas imagens tornaram-se parte da estruturação da percepção espacial, social e cultural da interação humana, promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial capitalista. Criou-se um hiato entre as sociedades predominantemente observadas (estudadas, fotografadas, cinematografadas) e as sociedades predominantemente observadoras.

O projeto Vídeo nas aldeias, contudo, constitui um exemplo de documentário realizado pelos que tradicionalmente estão no grupo dos “observados”, que de objetos passam a ser sujeitos do discurso. Com efeito, o projeto forma realizadores indígenas que vêm fazendo uma espécie de “auto-etnografia”, bem como um intercâmbio de imagens e informações, como observa Ivana Bentes, pesquisadora de cinema e comunicação da UFRJ. Como mostra Bentes, ao descolar a câmera da mão dos antropólogos e dos cineastas profissionais e formar realizadores indígenas, o projeto cria um deslocamento de poder e uma reflexão decisiva sobre a produção do saber: quem tem a câmera tem o comando e a simples posse pelos índios desse instrumento de observação, intervenção e comunicação pode mostrar uma visão de sua realidade totalmente diferente da que se tinha até então (BENTES, 2004).

É importante, contudo, destacar que o projeto Vídeo nas Aldeias não é um projeto isolado. Além dos povos indígenas da Amazônia, os aborígenes australianos e os Inuit canadenses também já participaram de projetos nos quais se apropriaram da tecnologia visual em prol de seus próprios interesses.

Segundo Faye Ginsburg, a apropriação da tecnologia visual pelos povos indígenas acontece, de modo geral, no contexto de movimentos de autodeterminação e resistência. Segundo ela, a auto-documentação cultural indígena tende a focar não na recuperação de uma visão idealizada da cultura antes do contato, mas nos “processos de construção da identidade” que se inscrevem no atual momento cultural. Esta proposta, oposta a uma geração anterior de diretores de filmes antropológicos, aproxima-se de trabalho de diretores contemporâneos como Rouch, Asch, os Mac Dougalls, Kildea, Preloran, e outros. (Ginsburg sd, apud terence turner: 83)

Esse modo de conceber e realizar um projeto de vídeo (ou filme) em trabalho conjunto com as comunidades retratadas pela produção, se inscreve hoje na categoria dos “community based films and video projects” (Lüem, 1995; Worth & Adair 1972; Nigg 1980 apud kasipirian: 2).

Essa categoria foi inaugurada pelo trabalho do cinedocumentarista britânico Robert Flaherty, que em 1920 fez um documentário na Ártica Canadense, no qual os dois protagonistas -os Inuit Allakariallak e Nuvalinga - moradores da região, discutiam com o documentarista as etapas de realização do vídeo *Nanook of the North*, bem como os procedimentos posteriores, negociando os diferentes interesses. É importante destacar também que este filme é tido como emblemático no movimento inaugural no próprio documentário.

O projeto foi iniciado pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli, no bojo de uma relação com a questão indígena construída ao longo de vinte anos. Inicialmente, quando chegou na aldeia Xikrin, em 1967, aos 16 anos, o interesse de Carelli era fotografar para compartilhar com os seus esse novo mundo, contudo, com o tempo descobriu que os índios viam nele uma possibilidade de compreender a aproximação dos brancos e de se defender de suas conseqüências, como por exemplo as doenças que assolavam a aldeia Xikrin. Aos poucos, Carelli foi envolvendo-se com as causas indígenas, chegando a entrar na Funai, na expectativa de poder ajudar mais, no entanto, desiludiu-se rapidamente diante do paternalismo autoritário do governo que se contentava em tutelar os índios. Fundou, então, com alguns colegas de faculdade, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), em 1979. O CTI é uma organização não-governamental que mantém atualmente diversos tipos de programas de intervenção como projetos de educação, de saúde, de demarcação, de manejo de recursos naturais e de desenvolvimento sustentado, direcionados e adaptados á realidade de vários grupos indígenas. A ONG eh centrada em torno de uma cooperação entre índios e não-índios para buscar soluções face a situações como a invasão das terras indígenas (levando a uma crescente urgência de demarcar as reservas); a necessidade de subsistência, de integração das comunidades na economia nacional e de negociação com o governo para obter acesso à saúde e ah educação.

Concomitantemente, ahs atividades da ONG, Carelli trabalhou durante dez anos na construção de um banco de imagens para as publicações “Povos indígenas no Brasil” do Centro Ecumenico de Documentação e Informação (CEDI), selecionando fragmentos da histohria de povos que estavam passando por violentos processos de

transformação. Durante este trabalho, ele já se preocupava em dar acesso às fotos aos povos registrados.

Quando surgiu a VHS Camcorder, em 1987, Carelli, inspirado em uma proposta que o cineasta Andréa Tonacci lhe havia feito, de realizar um projeto de comunicação intertribal através do vídeo, começa o que originaria o projeto Vídeo nas aldeias, dentro de uma perspectiva de intervenção e militância. A proposta inicial era oferecer instrumentos que permitissem a esses grupos ter acesso às suas imagens, bem como a elaborar e recriar a sua própria imagem. O procedimento adotado, em que a totalidade das imagens produzidas era imediatamente exibida em público, permitia que a câmera passasse a ser um objeto apropriável por eles. A presença da câmera criava ou instigava o fato que ela estava documentando.

Segundo o próprio Carelli, sua aprendizagem da linguagem cinematográfica se deu ao mesmo tempo em que oferecia a possibilidade de registro dos grupos indígenas bem como de acesso às imagens de outros povos. É interessante perceber que, de acordo com o indigenista, as lideranças mais tradicionais foram, desde o início, as mais entusiastas a respeito dessas novidades tecnológicas.

A primeira experiência foi realizada entre os Nambiquara, onde a receptividade por parte dos índios foi muito boa: a rotina do registro do vídeo e sua posterior exibição à tribo, foi gerando um feedback imediato. De acordo com Carelli, os índios assumiram rapidamente a direção do processo de elaboração do vídeo e passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela. O resultado foi o vídeo “A festa da moça”.

II -A PRIMEIRA EXPERIÊNCIA: A FESTA DA MOÇA E SEUS DESDOBRAMENTOS ENTRE OS NAMBIQUARA

Os índios Nambiquara habitam nas matas do vale do Rio Guaporé e nos cerrados da Chapada dos Pareci, na fronteira entre Mato Grosso, Rondônia e Bolívia. No começo do século eram mais de 10 mil. Contudo, o contato com os Brancos reduziu a população e seu território: suas florestas deram lugar ao pasto e eles foram obrigados a cultivar a terra para não morrer de fome. Em 1987, época em que este vídeo foi feito, estavam começando a restabelecer o equilíbrio junto com a presença dos Brancos: parte do território tinha sido recuperada e sua população tinha voltado a crescer. Contudo eram pouco mais de 600, divididos em três grandes grupos: o do norte que inclui os Namaentê, cujo líder co-dirigiu a gravação desse vídeo, o do campo e o da floresta. Os três grupos falam a mesma língua e seu relacionamento compreende ao mesmo tempo, troca e rivalidade. Alguns grupos mantêm alianças mais duradouras porque trocam mulheres para casar. As meninas ficam aptas para o matrimônio depois da primeira menstruação - que é quando se realiza o rito de puberdade: a festa da moça.

A exegese nativa ilumina a compreensão da importância da festa da moça, mostrando como esse ritual diz respeito a um problema crucial para aldeia: a falta de mulheres entre os Nambiquara, acentuada ainda mais pela morte prematura delas.

-Primeiro morreram meninas, estão começando a morrer moças, temos que fazer algo para que não morram mais. Se deixarmos, vão morrer todas as moças –como que vamos fazer se elas estão acabando? Só tem homens –como faremos? Então os índios mais velhos disseram assim: nós vamos prender a moça e deixá-la presa dois meses, depois vamos cantar e matar muito animais [...] para fazer uma festa. Vamos chamar umas três aldeias e fazer a festa. Aí vai ser muito bom, e o nosso espírito vai ajudar na festa também. (CARELLI, 1987)

Vemos nessa situação, que as decisões de executar o ritual são relacionadas com crises na vida social da aldeia.

O filme revela parte do ritual de puberdade feminino dos Nambiquara, permitindo-nos estabelecer uma observação do nível operacional. Esse estudo será ainda complementado por trechos da interpretação exegética, para melhor trazer à tona as questões.

A menina que aparece nesse filme, tem uma aparência tão jovem que impressiona. Também chama a atenção o fato de vários índios usarem sandálias Havaianas. A menina é levada a uma pequena cabana onde fica reclusa, isolada, como explica um Nambiquara:

Agora vamos deixar a casa bem fechada, vamos pôr a jovem lá dentro para que não possa haver nenhum raio de sol. Não pode ter nada. Tem que ficar bem escuro pra ver se a jovem não morre. A jovem não pode ver o sol e não pode falar, tem que estar quieta. (CARELLI, 1987)

Para comemorar o fim do isolamento, os pais da menina oferecem uma grande festa às aldeias vizinhas. É importante ressaltar que para esta festa, realizada entre os Nambiquara do campo, os Namaentê cederam suas terras. Em troca, eles foram convidados a tirar a jovem do cativeiro e a dançar a festa a seu modo. Contudo, por causa da presença do vídeo, os Nambiquara do campo pediram uma alteração no ritual: um espaço para apresentar também seu modo de comemorar a festa.

Durante o ritual, muitos índios usam roupas de “Branco” como vestidos, camisetas e calças jeans - sendo que um deles faz todas as danças abraçado a um rádio. O grupo visitante é convidado a tirar a jovem da reclusão, e entre gritos alegres, destrói a cabana onde a jovem ficou isolada, o que simboliza uma apropriação da jovem pelo grupo aliado, reafirmando os laços de solidariedade entre os dois grupos e garantindo a sobrevivência da tribo, pois diante da escassez de mulheres, possibilita também o acesso às mulheres das tribos aliadas.

É importante observar que a rotina do registro das imagens sempre incluía também a exibição dos resultados, gerando um feedback imediato: ao assistir à festa que tinham filmado, os Nambiquara observaram que o excesso de roupa prejudicava sua própria imagem. A ausência das pinturas corporais e dos adornos tradicionais incomodaram a tribo e a festa seguinte, que foi gravada neste mesmo dia, foi muito diferente: as mulheres deixaram suas saias e as pinturas apareceram com todo o rigor da tradição.

A equipe do Vídeo nas aldeias encorajou os Nambiquara a explicar o que tinham registrado com o objetivo de mostrar o material a outros grupos. O processo envolveu uma análise aprofundada do material e criou um espaço de discussão sobre suas práticas tradicionais. Eles se entusiasmaram tanto com a discussão que tomaram

a decisão de resgatar diante da câmera, outro ritual: a furação de lábio e de nariz dos rapazes, costume que haviam abandonado há mais de vinte anos, desde o contato com os Brancos. Note-se que cada índio exigiu que a imagem de sua perfuração fosse registrada – a importância simbólica desse registro reside no fato dos Nambiquara considerarem que esse ritual é o que mais os caracteriza como povo: “se você não tem adorno na boca, no nariz e na orelha, ninguém vai acreditar –é para comprovar que você é índio, entende?. Índio tem que ser sempre índio” . (CARELLI, 1987)

É interessante perceber que esse ritual originalmente é o ritual de iniciação dos rapazes –no vídeo o ritual inclui homens mais velhos porque os Nambiquara tinham abandonado esse costume há mais de vinte anos. Vemos, portanto, através dessa análise do nível operacional que existe um hiato entre o ideal da tradição da aldeia e o real – e isto reflete as mudanças culturais que ocorreram com o passar do tempo, desde o contato com os Brancos. Ora o fato de observarem seus próprios rituais no vídeo deixou esse hiato nítido para os Nambiquara: eles perceberam a descaracterização cultural que sofreram após o contato com os Brancos e desapontados, resolveram preservar suas tradições, para tentar resgatar a cultura de seu povo.

Essa constatação reifica a teoria de Max Gluckman de que em qualquer sistema social, numa oposição de dois grupos culturais, cada grupo tentará valorizar mais sua própria cultura em oposição à do outro grupo. Gluckman inclusive, cita como exemplo, a possibilidade de algumas cerimônias obsoletas voltarem a ser revividas, como aconteceu nesse caso dos Nambiquara. (GLUCKMAN, 1987, p.325) Assim, mais do que um movimento para preservar suas tradições, a retomada da furação de lábios e de nariz adquire um sentido de distinção e tomada de posição, diante do contato com os Brancos, na arena da luta simbólica por visibilidade e legitimidade no âmbito cultural, político e moral.

A partir de 1985, os Nambiquara fizeram da Festa da Moça um acontecimento político: o convite passou a não se restringir mais às aldeias aliadas somente, mas foi estendido a todas as aldeias Nambiquara e a outros grupos como os Massacá e os Canoeiros. É interessante perceber que, no filme, as discussões que ocorrem durante a festa sempre gravitam em torno da mesma questão: a proteção de suas terras: “Antes não tinha nada de ter branco, era só índio, nem Brancos, nem os outros, nem caminhão, nem avião, nem estradas! Não tinha nada!” (CARELLI, 1987)

Também aparece no vídeo um torneio de Headbol (que se assemelha ao futebol, mas somente se joga com a cabeça) que já era tradicional, e a apresentação de danças e cantos de todos os grupos presentes.

Assim vemos como os Nambiquara usam o próprio ritual como espaço mobilização contra a ameaça dos Brancos (através das discussões) e de aliança com outros grupos indígenas que potencialmente podem se tornar aliados nessa luta contra os brancos (através de práticas esportivas e trocas culturais).

Contudo, o capitão Pedro, líder dos Namaentê que co-dirigiu a gravação desse vídeo, demonstrou também interesse em se apropriar da tecnologia do vídeo em prol da causa contra os Brancos. Ele levou a equipe de gravação a um penhasco com vista sobre toda a sua reserva e contou como eles conseguiram recuperar suas terras dos assentados que ocuparam seu território nos anos 60. Disse que os assentados ofereceram presentes a eles - principalmente açúcar- e pediram aos índios que os ajudassem com o trabalho da terra. Pouco tempo depois esses assentados teriam expulsado os Namaentê dizendo que as terras eram suas. A Funai convenceu os índios a se retirarem dizendo que os assentados iriam matá-los e levaram-nos a uma região árida. Nos anos 80, os Namaentê reocuparam definitivamente o seu território indo contra a Funai e os assentados. Eles tiveram também a preocupação de construir acessos às outras aldeias. Na época da gravação do vídeo, com a sua reserva regularizada pela Funai, eles viviam a alegria da reconquista, mas deixavam claro que estavam atentos a novas investidas dos assentados: “ essa terra é minha. Se branco entra eu converso com ele pra que saia, se não sai eu mato ele e ponho fogo pra queimar tudo”. (CARELLI, 1987)

Obviamente, o registro dessa fala denota uma preocupação em construir uma imagem intimidadora em relação aos Brancos, numa tentativa de ressignificar a imagem dos Nambiquara diante dos Brancos. Mostra também como os índios se apropriam dessas novas técnicas exoculturais em prol de seus interesses (por exocultural se designa a definição de Max Gluckman: a cultura de um outro grupo com o qual se compartilha o sistema social). Essa manipulação dessas técnicas pode ser interpretada segundo a ótica de observação de Gluckman que afirma que, quando os conflitos emergem num sistema social, eles passam a serem expressos em formas socialmente reconhecidas; e que caso esses novos conflitos possam ser expressos através de costumes exoculturais, tais costumes tenderão a ser aceitos. (GLUCKMAN, 1987, p.328)

É interessante perceber que os assentados não aparecem no vídeo mas estão “presentes”: são representados em um mural que é destruído com flechadas durante a festa, pelo capitão Pedro e seus homens, entre gritos e canções de guerra, numa verdadeira performance (no sentido que Turner atribui a essa palavra: como forma de expressão de conflitos sem criar ações destrutivas, já que fica apenas na esfera do simbólico) possibilitando uma catarse do grupo e também a construção da imagem da intimidação no vídeo. Ora, através dessa representação, os índios traduziram o conflito com os Brancos no idioma simbólico e metafórico do ritual, criando um novo ritual. Esse exemplo ilustra como os interesses, vontades e propósitos dos Namaentê são constituintes do rito. O exemplo também condiz com a concepção de Van Gennep, para o qual “o ritual se funda em atos formais cuja lógica tem raízes na própria decisão coletiva.”. Nessa perspectiva do ritual, centrada na ação social, vemos como ele emerge como locus fundamental de expressão e resolução das tensões sociais, o que é compreensível, já que o ritual é um espaço de conectividade que propicia através dos contatos regulares, mesmo que esporádicos, tecer uma rede de relações sociais assim como criar um vínculo identitário.

A filmagem, por sua vez, é o locus da memória, no qual a história dos Nambiquara pode ser construída e preservada. Além do interesse do capitão Pedro em registrar sua versão dos fatos sobre a invasão dos Brancos, vemos em vários momentos da análise, a preocupação dos Nambiquara em serem filmados: um exemplo é o fato dos Nambiquara do campo pedirem para mudar o ritual para que eles também tivessem a oportunidade de terem seu modo de festejar filmado; outro exemplo é o fato de na hora do ritual de iniciação dos rapazes, estes exigirem que o momento fosse filmado.

Vemos portanto, que tanto o ritual quanto o vídeo constituem espaços propícios à reflexividade e ao esforço de produzir discursos sobre o real, de definir o real –e reificar a realidade construída pelo grupo.

Contudo, a observação desses rituais através das lentes das câmeras traz à tona o processo social dos Nambiquara, através do qual vemos como o grupo se ajusta a esse ambiente externo de convivência com os Brancos e, ao mesmo tempo, se adapta às mudanças internas que decorrem dessa situação. Assim, a possibilidade de manipular as técnicas de filmagem torna esse processo mais visível para eles e potencializa grandemente a força do ritual como fator de ação social. Orientando a prática do ritual na direção de seus interesses, vontades e propósitos, para a

recuperação de sua tradição, eles tornam-se muito mais atuantes na construção de sua própria identidade. O rigor no cumprimento do ritual e a rejeição da incorporação de elementos da cultura dos Brancos, nesse contexto, inscreve-se como uma luta simbólica contra a dominação dos Brancos, por um lado e uma luta pela sobrevivência dos Nambiquara por outro. Em ambos os casos a prática ritual é um meio de manipular a realidade social. A manipulação do ritual da moça e as discussões que dela decorrem acabam recuperando o ritual de iniciação dos rapazes e essa recuperação, por sua vez, reifica esse movimento em prol da construção da identidade do grupo. A isso acrescenta-se que, a manipulação do ritual foi despertado justamente pelo desejo de ressignificar sua imagem. Vemos, desta forma, que nessa construção de sua identidade os Nambiquara estão operando tanto o ritual quanto as técnicas de produção da imagem, que são espaços de produção de discurso.

É relevante ainda notar que esse movimento da tribo Nambiquara na direção dessa construção de uma identidade e de uma imagem indígena se dá a partir da confrontação com o registro de sua imagem *pela primeira vez*. Ora essa iniciação das técnicas de filmagem constitui um verdadeiro rito de iniciação (tanto para os Nambiquara quanto para a equipe do Vídeo nas Aldeias que fizera ali o seu primeiro trabalho). É interessante perceber que nessa iniciação os Nambiquara viram-se como ambíguos, indeterminados, saindo de sua estrutura social. Ao se olharem no espelho da televisão, os Nambiquara foram mergulhados nesse rito de passagem e não se reconheceram, se descobriram liminares. Liminares como a menina iniciada na Festa da Moça, ou os rapazes aguardando na floresta pela sua vez no rito de furação de lábios e de nariz -seres ainda ambíguos, *betwixt and between*, esperando para serem reagregados à sociedade.

Ora, foi essa liminaridade percebida na descoberta da televisão, que desvelou a necessidade de buscar nas cerimônias rituais seus valores. Foi a força transformativa do rito de passagem (sendo que o rito de passagem, nesse caso, designa a descoberta de sua imagem no vídeo) que permitiu aos Nambiquara buscar nas suas cerimônias rituais esses vínculos esquecidos com sua tradição para reafirmar os valores da sua sociedade e cultura.

III- A EXPERIENCIA DO VÍDEO ENTRE OS WAIÃPI: O ESPÍRITO DA TV

Por ser a primeira experiência do diretor Vincent Carelli, sua presença na estrutura da edição deste filme e na narração em off é bem mais marcante do que nos filmes posteriores, nos quais a autonomia dos índios aumenta bastante.

Após uma viagem para os Estados Unidos em busca de apoio financeiro, Carelli decidiu produzir uma descrição mais consistente do projeto. Concomitantemente, começou a trabalhar com os índios Waiãpi. Surgiu então a idéia de registrar esse primeiro contato com a TV e o vídeo.

Editado numa linguagem muito mais moderna, abolindo a locução e deixando os índios se expressarem espontaneamente em sua própria língua, o vídeo mostra como as projeções induzem discussões que envolvem, entre outros temas, uma redefinição da sua própria identidade em relação aos outros e, ao mesmo tempo, o crescimento de uma consciência pan-indígena nacional a partir da semelhança dos processos históricos que cada grupo atravessou desde o contato e dos problemas que todos compartilham no momento. (CARELLI, 2004)

Por ter sido concebido ainda no início do projeto, “O espírito da TV”, não conta com a participação dos índios na parte técnica, como é possível ver nos créditos do vídeo. A direção é de Vincent Carelli - fundador do projeto “Vídeo nas Aldeias” e do CTI (Centro de Trabalho Indígena) - e é a equipe que Carelli trouxe para a tribo dos Waiãpi que responde pela captação das imagens, pela edição, pelo som e pela finalização. Eles ainda contam com a consultoria antropológica de Dominique Gallois, que já trabalhava há alguns anos com os Waiãpi e que fala a língua deles, para os diálogos, a tradução e o roteiro.

Contudo, a participação dos índios na produção, ainda assim é muito relevante: seguindo sua concepção do projeto, a proposta de Carelli era, após cada filmagem, apresentar a totalidade das imagens produzidas para os índios, para que diante da reação e da opinião deles se pensasse a continuação da filmagem.

Segundo as palavras de Mari Corrêa, documentarista e diretora do projeto Vídeo nas Aldeias, desde 1998, ao contrário dos filmes que queriam equivocadamente *explicar* como eram os índios (e mostravam um olhar distante, perguntas convencionais, respostas previsíveis, e a voz em *off* de um narrador onipresente,

explicando generalidades), os filmes de Vincent Carelli tinham a característica de ter forte participação dos índios na sua feitura, sem locuções alienígenas, quebrando, por esta forma de fazer e pelo seu conteúdo, a distância abissal que se sentia em relação aos índios nos filmes etnográficos mais clássicos. O resultado mostra um filme intimista, feito por quem “é de dentro”, pois a proximidade que resulta desta outra forma de se posicionar permite à pessoa filmada fazer parte da construção do filme, interagindo com o “filmador”. Os depoimentos são muito mais ricos do que se houvesse sido preparada uma lista de perguntas para fazer aos personagens. (Corrêa, 2004)

Ora, tendo em vista que o registro imagético constitui uma construção de linguagem que não caracteriza o *real*, mas sim uma *realidade discursiva*, reflexo da subjetividade daqueles que produzem esse registro imagético, permitir a participação das pessoas filmadas no processo de construção do filme é cristalizar a interpretação dessas pessoas a respeito dos fatos representado.

Por este prisma, o registro imagético pode revelar muito sobre os atores que participam do registro do real. A riqueza de detalhes que proporciona um registro visual pode apontar um sentido de experiência e participação dificilmente traduzíveis por palavras. O registro visual, assim, constitui uma janela acessível e permanente que nos permite observar aquele que realiza o registro, o olhar por trás da câmera.

Assim, quando o Ocidente, com seus documentários, pretendia “exibir o outro”—era a si mesmo que ele se revelava, eram suas questões e suas percepções do mundo, seus recortes que apareciam gravados. É isso que Carelli percebeu intuitivamente: seu interesse é tentar aproximar os índios da câmera para a partir dela conseguir capturar esse olhar. Carelli pretende revelar como o olhar indígena observa sua sociedade. No entanto, é a si mesmo que ele revela: seu olhar também aparece gravado. Quando assistimos o “Espírito da TV” o que vemos é o olhar de Carelli, tentando capturar o olhar dos indígenas. Não são os índios fazendo um documentário, é a equipe de indigenistas fazendo um documentário sobre como os índios vêem o mundo, sobre a trajetória do imaginário deles - da mesma forma como muitos antropólogos anteriores tentaram. A diferença está na abordagem, na estratégia que cria uma aproximação muito maior, um acesso muito maior a esse olhar indígena.

Assim, o vídeo registra e revela ao espectador a convergência dos dois olhares que o fundam: por um lado, o olhar de Carelli e de sua equipe de indigenistas, por outro o olhar dos Waiãpi. É visível para o espectador final que há uma estruturação

lógica e moral das cenas do vídeo - que revela uma construção em conjunto das narrativas que interessam a esses dois olhares refletidos nessa imagem-espelho.

Isso nos levará a revelar a história dos imaginários que nasceram do cruzamento das expectativas e das respostas, na junção das sensibilidades e das interpretações, no encontro das fascinações e dos vínculos suscitados pela imagem. (GRUZINSKI, 2006, p.17)

III. 1. A descoberta da tv: a imagem-janela e a imagem-memória

O vídeo começa com a chegada da televisão e do videocassete na tribo dos Waiãpi, trazida de canoa pelo chefe Waiwai, personagem principal, que aparece sistematicamente no filme videográfico. Cabe observar que esse autêntico intelectual Waiãpi é o principal informante da antropóloga Dominique Gallois, e que muitos depoimentos de Waiwai que aparecem no vídeo são partes de um diálogo estabelecido com Dominique. (CARELLI, 2004)

Alternativamente, a câmera mostra através de planos e contra-planos as cenas que passam na TV (mostrando outros povos indígenas) e os rostos dos Waiãpi, ora admirados, ora comovidos, ora solidários, ora divertidos. O discurso narrativo é claro: o vídeo mostra a descoberta da TV, bem como da imagem dos outros povos indígenas. Revela que o interesse do olhar de Carelli e de sua equipe é apreender o olhar da tribo, diante da TV, captar a reação dos índios e toda a profusão de discussões e reflexões provocada pelas projeções.

Diante do entusiasmo dos índios, o chefe Waiwai, reflete sobre as funções da imagem:

Agora com a televisão é fácil, podemos gravar as imagens de todos para assistir. A televisão traz a pessoa e a sua fala. [...] Quando eu morrer, meus netos me verão na televisão. Eu não tive as imagens dos meus avós. Agora os jovens verão os velhos na TV, para aprender. Se não gravar as imagens na TV, não fica nada. Tem que gravar imagens de todos nós. É assim que eu conheci todos os Kaiapó. É bom conhecer os outros pela TV.

A TV, na fala de Waiwai aparece aqui como o que Serge Gruzinski caracteriza como a “imagem-memória” (que juntamente com a imagem-espelho e imagem

espetáculo constituem as três funções da imagem no ocidente). A imagem-memória é um enxerto de memória que tem a segurança da eternidade (GRUZINSKI, 2006, P.177) Ora, para os Waiãpi, esse suporte de memória ganha uma importância fundamental porque a tribo é ágrafa: os conhecimentos são passados de forma oral. Isso também aparece na fala de Waiwai :”os jovens verão os velhos na TV para aprender”. É, uma imagem, portanto, destinada a reproduzir o visível para restituir o invisível: a televisão não traz de volta apenas a pessoa: traz também sua fala, seus conhecimentos da técnica, da tradição e da cultura Waiãpi. Constitui assim um instrumento que auxilia a reprodução dos valores sociais dos Waiãpi, e que torna o terreno das relações sociais menos movediço, diante do contato com os Brancos.

Essa função da Televisão como lócus da memória também apareceu na experiência entre os Nambiquara. É interessante perceber que as imagens são apreciadas coletivamente. O vídeo potencializa a transmissão participante, própria às sociedades de tradição oral. A difusão de imagens em vídeo nos pátios das aldeias favorece a continuidade na transmissão de símbolos próprios a cada cultura , na medida em que as imagens reiteradas por um são também vistas e realimentadas por outros.

De acordo com Barth, para compreender esse processo, é necessário considerar as circunstâncias da estocagem e fixação de informações nas mentes individuais. Nas sociedades sem escrita, os meios de comunicação não verbais –a participação num ritual, ou numa sessão de vídeo – são determinantes, pela sua capacidade evocativa. Nessas formas de transmissão , a recorrência a imagens culturalmente legíveis é suficiente para que todos, na assistência, possam compartilhar do argumento e posteriormente completá-lo. Uma narrativa ou um não precisam ser descritos exhaustivamente, pois é na forma participativa de sua retransmissão que tomam sentido. Barth sustenta que conhecimento silencioso é conhecimento morto, pois o que importa culturalmente é sobretudo a forma como o conhecimento é transmitido. (GALLOIS & CARELLI, 1995:209)

Goody também focaliza os efeitos da alteração nos modos de comunicação . Afirma que,

No fim das contas, a cultura não é senão uma série de atos de comunicação. [para avaliar a especificidade de cada cultura, } as diferenças no modo de comunicação são freqüentemente tao importantes quanto as diferenças no

modo de produção, pois envolvem progressos nas possibilidades de armazenagem, na análise e na criação de conhecimento, assim como as relações entre os indivíduos envolvidos. [GOODY 1988:47]

O acesso ao vídeo constituiria, então, uma inovação que interfere decisivamente na produção da cultura, justamente porque incentiva sua permanente reelaboração. Diálogos formais e informais, participação em rituais, visitas entre aldeias, são algumas modalidades tradicionais de comunicação existentes em praticamente todas as sociedades indígenas. Mas elas lidam com conteúdos culturais prefixados e previsíveis. Ao contrário, as sessões de vídeo são situações novas que permitem construir coletivamente conhecimentos diferentes, tanto em seu conteúdo como na forma em que são apropriados (GALLOIS & CARELLI, 1995:209). O conteúdo dos conhecimentos apropriados por meio do vídeo muda porque, como afirma Goody, as sociedades tradicionais estão marcadas “não tanto pela ausência de pensamento reflexivo, como pela ausência de utensílios apropriados à meditação construtiva (GOODY 1988:55). Como a escrita, o vídeo é um canal de informações que altera este quadro. (GALLOIS & CARELLI, 1995:209)

O vídeo trouxe a possibilidade de desenvolver uma noção de uma realidade social determinada objetivamente e fixada de forma permanente por documentos públicos, que muitas sociedades adquiriram primeiro por meio da escrita. Com efeito o vídeo constitui uma representação permanente objetiva e de circulação pública, para a consciência da cultura indígena de sua realidade social. (TURNER, 1993:102) Assim, da mesma forma como fixa o passado, também fixa o presente. Ora o ato de fixar um evento no passado é um ato de seleção subjetiva que não apenas fixa esse passado como também o constrói, e por extensão constrói também o presente. Essa tentativa de documentar tudo, é a tentativa de investir esses eventos de uma realidade mais potente: da permanência histórica conferida aos eventos políticos ocidentais por meio da telemídia ocidental.

Atos e eventos que na vida política normal permaneceriam relativamente contingentes e reversíveis: afirmações ou reivindicações subjetivas de um indivíduo ou de um grupo permaneceriam abertas a desafios de outros grupos com objetivos ou interpretações diferentes. Com o uso do vídeo, no entanto, tais atos podem ser expressos na forma de realidades objetivas e públicas. A representação de eventos transitórios em um meio como o vídeo, com sua capacidade de fixar

imagens de um evento e guardá-las permanentemente sob uma forma que pode circular no domínio público, objetivamente acessível a todos [...], faz do vídeo um meio poderoso que confere, a atos privados e contingentes, o caráter de fatos públicos instituídos. As propriedades do meio podem, desta forma, conferir uma realidade social diferente aos eventos, realidade que talvez eles não tivessem sem o vídeo. (TURNER, 1993: 102)

As técnicas de vídeo promovem, portanto, uma noção mais objetiva da realidade social. Desta forma, ampliam a ação desses grupos indígenas, provendo-os de um meio de controle ativo sobre os próprios processos de objetivação de sua história e de sua identidade.

É interessante perceber como esses grupos indígenas tem uma tendência a a integrar em suas próprias culturas as formas institucionais, símbolos e técnicas pelos quais a sociedade dominante define suas relações em elas, e portanto, em certa medida, controlá-los sob seus próprios termos. Essa assimilação das práticas dos brancos contudo cria um impasse muito grande em relação às reivindicações das minorias que tentam se afirmar e adquirir direitos especiais relativos a essa afirmação. Muitos essencialistas querem classificar os “outros” tendo critérios como autenticidade ou pureza cultural do estilo de vida, seguindo a concepção frankfurtianas de “cultura tradicional” (TURNER, 1993: 107).

III.2. - A Ressignificação Da Imagem: A Imagem-Espetáculo

Além do discurso narrativo que tenta fixar seu passado para constituí-lo como realidade objetiva e por esse viés, forjar sua identidade, os Waiãpi, contam com outras formas de agenciamento para construir sua identidade.

Diante da ameaça constante que os brancos representam física e simbolicamente, os índios preocupam-se não apenas em não estarem totalmente vulneráveis caso os garimpeiros apareçam, mas sobretudo, em não *parecerem* vulneráveis. Em um trecho do vídeo, aparece bem explícita essa preocupação em não parecer vulnerável: enquanto, vários índios cantam bêbados, o chefe Waiwai, que está sóbrio e zela por eles, mostra sua preocupação com a exibição dessa imagem: “Não quero que vejam as imagens da gente bêbado, senão os garimpeiros vão nos ver assim. Na cidade, todos vão ver as nossas imagens?”

Desse ponto em diante, Waiwai começa a desenvolver estratégias para fazer com que o grupo pareça ameaçador: “Quando mostrar essas imagens diga a eles: ‘esse pessoal é perigoso: matam quando bebem’. [...] Com essas imagens os brancos vão ver que são muitas aldeias. Não é bom mostrar que somos poucos.

É interessante observar que nas canções que os índios bêbados cantam alegremente há também essa mesma idéia de parecer ameaçador: “Eu sou valente quando estou bêbado, presidente! Eu sou valente, presidente, cuidado comigo! Eu vou esmagar tua cabeça, governador!”

Há ainda outro momento em que essa intenção de construir uma imagem intimidadora em resposta a essa ameaça que constitui os garimpeiros fica muito visível: um jovem índio bêbado brinca e fala para as câmeras:

- Sabe, quando mexe na minha terra, aí acerto bem o pescoço, [...] cacetada com faca, aí corta e leva assado pra comer, sabe?
- E o fígado dele? (um outro índio pergunta)
- Fígado é gostoso, igual anta – guariba - bem gostoso... (CARELI, 1990)

Essa iniciativa dos Waiãpi se inscreverá no que Gruzinski denomina como a terceira função da imagem: a “imagem-espetáculo”. Com efeito, assim como no vídeo dos Gaviões do sul do Pará, essas demonstrações de agressividade podem plenamente ser caracterizadas como performances (novamente no sentido atribuído por Victor Turner: como forma de expressão simbólica e metafórica de conflitos, sem criar ações destrutivas, mas que mesmo assim contribui para a construção da imagem da intimidação). Segundo Richard Schechner performances afirmam identidades [...] e contam histórias (SCHECHNER, 2003, p.27), Com efeito, a performance é antes de tudo um comportamento marcado, emoldurado, acentuado: trata-se de um comportamento restaurado - simbólico e reflexivo - a ser decodificado por aqueles que partilham o mesmo universo simbólico (SCHECHNER, 2003, p.35)

Nos exemplos que foram descritos acima, exibidos no vídeo, essas performances são recados endereçados aos potenciais invasores. Nesse sentido, a performance constitui uma ação inscrita em um contexto interativo e relacional (SCHECHNER, 2003, p.28) E, com efeito, como observa Schechner, para que um ato seja performance o que importa não é o evento em si, mas o modo como ele é

localizado num determinado universo. (SCHECHNER, 2003, p.37) Ainda dentro dessa reflexão sobre performance, é relevante mencionar que para Schechner, além da função de marcar (ou mudar) uma identidade, ele destaca, entre outras, a função de estimular uma comunidade. Nessa perspectiva cabe ainda a citação que Schechner faz do sábio indiano Baharata, segundo o qual, a performance é um veículo poderoso para a expressão de emoções. (SCHECHNER, 2003, p.45)

Ora, essa performance que cristaliza essa preocupação em ressignificar a imagem dos Waiãpi, repleta de cálculos políticos, mostra como os Waiãpi se apropriaram das técnicas exoculturais a que foram apresentados, em prol de seus interesses. Assim como vimos também no caso dos Nambiquara, é notória a constatação de Gluckman de que quando os conflitos emergem num sistema social, eles passam a ser expressos em formas socialmente reconhecidas e caso esses novos conflitos possam ser expressos através de costumes exoculturais, tais costumes tenderão a ser aceitos. (GLUCKMAN, 1987, p.328) Essa perspectiva de observação de Gluckman pode constituir uma perspectiva de análise interessante para discorrer sobre essas ações, através das quais os Waiãpi buscam mapear, renomear, ressignificar e substituir suas imagens por meio das técnicas de vídeo.

É interessante perceber que essa imagem que eles estão se esforçando para construir difere muito do senso comum que ainda hoje se tem no Brasil sobre os índios - de que são ingênuos, alienados, fracos, desprotegidos e incapazes. Pelo contrário, como observa Vicent Carelli, os índios, ao invés de se comportarem como vítimas, necessitando de nossa compaixão e solidariedade, pensam a sua estratégia de representação com o intuito de parecerem fortes, e até mesmo agressivos, em relação aos colonizadores e aos invasores.

“Eles não são vítimas passivas neste processo, mas têm plena consciência da mudança pelo qual estão passando. O que me pareceu interessante foi justamente mostrar como há uma discussão consciente se desenvolvendo em relação a auto-representação”. (CARELLI, 2004)

Ora, essa estratégia de representação inscreve-se num posicionamento ativo que refletiu-se em ações que trouxeram resultados muito positivos para os Waiãpi. Com efeito, como relata Dominique Gallois, entre 1983 e 1993, (época que abarca o período em que vídeo foi filmado), os Waiãpi, guiados por alguns líderes conscientes

da inoperância da proteção oficial, se imbuíram da responsabilidade de expulsar os garimpeiros de suas terras: ocorreram cerca de 20 operações, sob exclusivo controle dos índios. Vale observar, contudo, que se os Waiãpi foram capazes de lutar contra as invasões, é porque essas eram dispersas e de pequeno porte: havia de 10 a 30 garimpeiros em cada local, que podiam ser retirados com métodos mais humilhantes (reconduzidos à Macapá, despidos, sob agressões verbais) do que violentos. Ao mesmo tempo em que recuperavam porções da área, os Waiãpi passaram a explorar os pontos de garimpo antes usados pelos invasores.

Concomitantemente com essas ações, os líderes passaram a reivindicar a demarcação de sua terra. Propostas sucessivas foram encaminhadas à Funai, através da assessoria antropológica da própria Dominique Gallois. Contudo, alegando falta de recursos, a Funai adiava constantemente sua promessa, sucumbindo às pressões (locais e federais) de interesses contrários aos dos índios. Enquanto isso, as tentativas de invasão prosseguiram - por garimpeiros e pequenas empresas interessadas na exploração do rico subsolo da área. A demora da Funai em executar essa demarcação física impacientou os líderes Waiãpi: ao cabo de 10 anos de espera, os Waiãpi decidiram “auto-demarcar” suas terras e pediram ao Centro de Trabalho Indígena (CTI) apoio para viabilizar sua iniciativa. Em 1994, a Funai, o CTI e a GTZ (Agência de Cooperação do Governo Alemão) firmaram um convênio para executar a demarcação e o monitoramento da “Terra Indígena Waiãpi”.

A partir desta iniciativa, os Waiãpi passaram a viver numa terra sem invasões, demarcada por eles, numa extensão de 603.000 ha de floresta tropical (GALLOIS, 1999)

Cabe por fim observar que concomitantemente com essa imagem construída também aparece o reflexo da estrutura social Waiãpi. O registro videográfico também espelhou a hierarquia que estrutura as relações dos Waiãpi: com efeito, é notório que na grande maioria das vezes, quem detinha a fala era o chefe da tribo. Perceba-se também que em quase todos os momentos foram os homens quem participaram com suas opiniões e reflexões. Somente duas vezes apareceram falas de mulheres: a primeira não emitiu propriamente uma opinião: ela estava apenas preparando a comida, e como parte do seu ritual de preparo, mandou a chuva para o “rio Jawarari”, e a segunda expressou uma opinião, mas sem muito destaque, no meio de uma discussão da comunidade, e sua fala (que foi contradita pelo chefe) mostrava medo e apreensão. Além dessas duas intervenções, houve ainda mais duas falas de meninas

bem jovens, curiosas a respeito do registro da imagem... Foram contudo, participações pouco significativas em comparação com a participação dos homens e mostraram as mulheres sem muito acesso a esses espaços de reflexão e discussão. O acesso às técnicas de filmagem, nesse âmbito, criou, assim, dramatizações de posições sociais diferenciadas – e as tornaram mais visíveis.

A observação da hierarquia no vídeo aponta que concomitantemente com a leitura e a análise do vídeo, é importante também dar atenção aos processos de produção e recepção, as mediações culturais que ocorrem através dos diferentes processos de elaboração do vídeo, tornando-o um meio de “mediação cultural” (TURNER, 1993: 83) Com efeito, como observa Terence Turner, uma das maiores diferenças entre os filmes dos realizadores indígenas e os vídeos etnográficos feito por “brancos” está no próprio ato de fazer o vídeo. Como este adquire uma importância política e social na comunidade indígena, decidir qual membro da sociedade assumirá o papel de cameraman, fazendo a valorizada viagem para a cidade que tem os equipamentos de edição, transforma-se em questões repletas de significados sociais e políticos e, conseqüentemente, em conflitos sociais e políticos.

III. 3. A Descoberta da Imagem do Outro: a Imagem-Espelho

Além de propiciar estratégias para manter e administrar as interações com os brancos, a televisão também propicia uma possibilidade de criar estratégias para contatar outros povos indígenas. Ela aparece na fala de Waiwai também como uma janela eletrônica em que o mundo vem ao encontro dos Waiãpi, afinal, o registro do vídeo é um meio de transporte “que traz a pessoa e a sua fala”. (Bentes, 2004) “A televisão traz a pessoa e a sua fala. [...]É assim que eu conheci todos os Kaiapó. É bom conhecer os outros pela TV.” Nessa esfera da descoberta do outro, a imagem televisiva irá adquirir a dimensão do que Gruzinski designará como “imagem-espelho”. Após as reflexões de Waiwai sobre a importância da televisão, os índios aparecem assistindo reportagens sobre surtos de doenças que mataram índios da tribo Gavião no Maranhão, e Poturu (que se autodenominam “Zo’ê”) no Pará, após o contato com os brancos:

O vídeo mostra as duas reportagens de forma interpolada, criando uma aproximação ainda maior dos dois casos, como se fossem equivalentes. Em seguida mostra a reação dos Waiãpi:

Olhem, eles vão morrer! É assim que a Funai faz, só leva doença e vai embora. Fizeram a mesma coisa com a gente quando apareceram aqui pela primeira vez (CARELI, 1990)

Em seguida, o vídeo mostra um depoimento de um índio que aparece em uma reportagem na televisão que os Waiãpi assistem, dizendo que tinha sido roubado no comércio de castanhas. Os Waiãpi também se identificam e comentam:

- Sempre entregavam a castanha pra Funai, mas ela não pagava. Eles eram como nós: não sabiam negociar. Aqui também eles diziam que iam vender nossos produtos, mas roubavam no pagamento... [fala de um Waiãpi]

- Funai, garimpeiro, gateiro, madeireiro, é tudo igual. Todos eles obedecem ao mesmo chefe [Waiwai]. (CARELI, 1990)

Cabe observar que o contato dos Waiãpi com os brancos era relativamente recente, tinha sido estabelecido naquela geração e por isso, as cicatrizes decorrentes desse contato ainda estavam bem presentes. Com efeito, os Waiãpi viveram em relativo isolamento até 1973, quando o Governo Federal iniciou a construção da rodovia Perimetral Norte. Para desocupar a região da presença indígena e permitir a passagem da estrada, a Funai criou uma frente de atração, para reunir os Waiãpi em torno dela. Contudo, com a atração no posto da Funai, a área que os Waiãpi ocupavam ficou aberta, e diversas invasões ocorreram para explorar a fauna, a flora e, principalmente, o ouro. Acometidos por doenças para as quais não conheciam a cura e desestimulados pelos agentes da Funai, os índios deixaram de exercer atividades produtivas em zonas distantes do posto; e concentraram-se em torno da Funai na esperança da “proteção” que lhes era prometida contra os invasores. No entanto, com a constatação dos índios da ausência da proteção oficial, essa relação acabou se degradando. (GALLOIS, 1999)

Vemos, portanto, que enquanto assistem às reportagens sobre outras tribos, os Waiãpi reconhecem situações e problemas semelhantes, decorrentes do contato com

os brancos, criando um sentimento de solidariedade e identificação com as outras tribos e calcificando uma polarização entre índios e brancos, onde os índios são os aliados e os brancos os inimigos.

A reportagem que segue, apresenta os índios Gaviões, no sul do Pará, que em pé de guerra, exigem a retirada dos invasores brancos de suas terras. É interessante perceber que os “invasores” não aparecem no vídeo mas estão “presentes”: são representados em por um boi *branco* que os gaviões cravejam com suas flechas, numa verdadeira performance - no sentido que Victor Turner atribui a essa palavra: como forma de expressão de conflitos, sem lutar abertamente com o inimigo, já que fica apenas na esfera do simbólico e do metafórico.

Os Waiãpi se identificam imediatamente com o problema dos gaviões e tiram ensinamentos das técnicas de manejo do arco e da flecha dos gaviões para instruir seus jovens.

[Um Waiãpi:] - Tem que puxar o arco inteiro para acertar longe.

[Waiwai:] - É assim que se faz para flechar os brancos.

[Um Waiãpi:] - É o conselho que sempre damos aos nossos jovens.

[Waiwai: falando para os jovens, apontando os Gaviões]:

- Eles sabem apontar direito. Não é de qualquer jeito. Eles apontam para o coração. Não deixem de usar as flechas! Aprendam com os velhos... Só assim seremos temidos pelos brancos. As flechas são como as dos antigos Waiãpi, em tempo de guerra. [...] Só assim seremos perigosos. Se nossos antigos não tivessem guerreado, os Brancos os teriam exterminado. (CARELLI, 1990)

Note-se que a partir da constatação dos pontos em comum com os Gaviões, Waiwai constrói referências para estabelecer o grau de semelhança que essa tribo tem com eles. Os gaviões são inseridos num passado e num universo comum: as flechas são “como as dos antigos Waiãpi, em tempo de guerra”.

Outra observação que podemos fazer é quanto à utilização que os índios fazem dos recursos múltiplos oferecidos pela imagem: a reportagem dos gaviões serve para os mais velhos da tribo transmitirem conhecimento, bem como promoverem sua visualização e sua fixação.

É válido destacar também que o fato desta cena ter sido registrada pode apontar tanto uma idéia de mostrar aos espectadores (incluindo os brancos) essa

preocupação em lutar com toda precisão da técnica e assim parecer ameaçador; como também registrar esses conselhos para ter sempre disponível a instrução relativa a essas técnicas de guerra para os jovens da tribo de maneira geral.

Essa identificação com outros grupos indígenas em torno do eixo das relações com os brancos aparecerá em diversos momentos. Em outro trecho do vídeo, os índios Waiãpi assistem o depoimento de um índio na TV: eles compreendem a língua, se identificam e traduzem a fala do índio: “Esta é a nossa terra, dela tiramos nossa força” “Quando o Branco tiver estragado tudo, a terra vai queimar.”

Um Waiãpi reitera: “Eles também sabem que o criador fica irritado quando roubam nossa terra. Ele vai queimar as cidades.”

A descoberta de que os outros povos indígenas enfrentam os mesmos problemas em relação aos brancos, leva-os a se unirem e a desenvolverem uma consciência pan-indígena nacional a partir da semelhança dos processos históricos que cada grupo atravessou desde o contato com os brancos, e dos problemas que todos compartilham no momento. Ela se cristaliza em uma concepção de parentesco ampla e política: “Todos os índios são nossos parentes, eles não vêm roubar a nossa terra, como o branco faz.”

O conceito de parentesco é usado como metáfora da polarização entre índios e brancos –os índios são os parentes, enquanto os brancos são os “não-parentes”: reafirma a posição dos índios como aliados e dos brancos como inimigos.

Contudo, essa noção de parentesco mais ampla concorre com outra que aparece com mais frequência ainda no vídeo:

Esses Kaiapó são outros, não entendemos sua fala.

Mas ficamos felizes de ouvir os Guarani e de saber que temos parentes por lá. [...] Estamos muito alegres, agora entendi a fala deles: são parentes. (CARELLI, 1990)

Esse critério de parentesco através da fala comum -a língua tupi- aparece em outros momentos - como nesse em que vários índios se perguntam atemorizados se a tribo que viram fazendo um ritual no vídeo poderia estar lançando espíritos através da TV para matar os Waiãpi, como se a TV fosse um canal aberto e mágico capaz de transportar os espíritos da tela para a realidade: “Eles não querem nos agredir. Por que parentes fariam isso? São parentes, falam a mesma língua. Se fossem inimigos não

entenderíamos nada.” Vemos aqui, novamente, o surgimento da língua como demarcador da identidade indígena (os que falam a mesma língua são considerados parentes).

Existe, contudo, ainda uma outra concepção de parentesco - que aparece numa tentativa de situar e classificar os outros em uma cosmologia Waiãpi, levando a concepções algumas vezes contraditórias:

Os Nambiquara nasceram do Jacamin. É por isso que eles gostam de furar o nariz. Eles são cria dos Waiãpi, por isso não são agressivos. Os Waiãpi criaram todos os índios... Criaram também os brasileiros e os franceses... Mas por que os criamos se eles nos matam? (CARELLI, 1990)

O chefe Waiãpi afirma que os Nambiquara são pacíficos porque são “crias dos Waiãpi”, contudo, ele quebra a lógica da afirmação logo em seguida, quando observa que até mesmo os brasileiros e franceses (que não são pacíficos, já que estes matam), são também crias dos Waiãpi.

Para nós “brancos”, que sempre projetamos nos índios categorias e esquemas para entendê-los dominá-los é interessante ver esses índios projetarem suas próprias categorias e esquemas...

De qualquer modo, podemos perceber que a noção de parentesco é muito fluida e pode ter diferentes significações (sendo que algumas podem ser contraditórias entre si), remetendo a laços físicos, políticos e cosmológicos. Essa instabilidade se dá porque ela materializa uma tentativa de redefinição da identidade do próprio grupo. (CARELLI, 2004)

Nesta iniciativa, os Waiãpi se apropriam desse espaço propício à reflexividade que constitui o registro eletrônico de suas imagens, para condensar o esforço de produzir discursos sobre o real, e por esse viés definir sua identidade em relação aos outros grupos indígenas e aos brancos.

Por outro lado, esse exemplo também mostra que, no que diz respeito ao encontro intercultural, os povos indígenas, tentam integrar a experiência do contato com o sistema social do Branco, em algo que seja lógica e ontologicamente mais inclusivo: seu próprio sistema de mundo- como sugere Sahlins. (SAHLINS, 2004, p.10)

O acesso à informação trazida nas fitas permite que cada grupo recoloca sua posição particular no jogo mais amplo das relações inter-étnicas, confrontando-a com a de outros povos. De acordo com Goody, “é antes a forma como as alternativas são apresentadas” que deve ser enfatizada. (GOODY, 1988:55) O acesso ao vídeo permitiria aos povos indígenas, tomar consciência das diferenças e das alternativas. Uma etapa indispensável a qualquer processo de reafirmação étnica. (GALLOIS & CARELLI, 1995:209).

IV A ARCA DOS ZO'É

A iniciativa do intercambio com os Zo'é foi tomada pelo líder dos Waiãpi. Ele tinha conhecido os Zo'é através de imagens de vídeo e manifestava muitas expectativas.

Os índios Zo'é foram apresentados ao mundo em 1989, como um povo intacto da Amazônia.. Diante dos costumes diferentes como o hábito de andar nu, o chefe Waiãpi constata a diferença e mostra o seu esforço para compreendê-la e se adaptar a ela:

Não tem problema, eles são assim mesmo. Dos homens eu não tive vergonha, mas das mulheres sim, porque aqui não é assim. Lá elas andam peladas pra cima e pra baixo. É o costume deles e eu me acostumei. Fui dormir com vergonha e acordei sem vergonha. (CARELLI, 1993)

A partir dessa constatação dessas diferenças e também dos pontos em comum, ele constrói referências (culturais, sociais e físicas) para estabelecer o grau de semelhança que essa tribo tem com eles. Os zoe perdem seu exotismo para entrar num passado e num universo comum. Isso aparece quando o Chefe Waiãpi fala sobre os Zo'é para sua tribo:

-Eles são diferentes porque andam nus, mas a cor da pele deles é igual a nossa.[...] Eles não usam prato, só cuia como os nossos antigos. Nós é que mudamos depois de conhecer os brancos. Olhem as panelas deles! São idênticas às do tempo do nosso criador [...] Eu mesmo vi que a mata deles está intacta, que seus rios não estão sujos. Eu me banhei por lá, as águas estão realmente limpas. Andei muito. Só os índios habitam aquela área.

Vemos, através dessa fala, que o chefe Waiãpi, situou os Zo'é como sendo como os Waiãpi eram nos tempos dos ancestrais: para ele, essa tribo passa a representar a tradição e as condições de vida perdidas depois do contato com o branco:

VI- CONCLUSÃO

Vemos, através da descrição do momento em que viviam os Waiãpi, que o vídeo constituiu um espelho que refletia muitas das inquietações que perpassavam a tribo naquele momento. Esse reflexo (que cristalizava uma construção em conjunto das narrativas que interessavam aos olhares dos Waiãpi e de Carelli) foi também parte de uma iniciativa que se inscrevia em um incentivo para que os Povos Indígenas assumissem o controle efetivo de toda intervenção em seus territórios, e foi o que efetivamente aconteceu no caso dos Waiãpi, depois da intervenção de Vincent Carelli e Dominique Gallois.

O próprio vídeo também contribui para esta conquista dos Waiãpi, na medida em que a apropriação da tecnologia da imagem eletrônica transformou-se em um instrumento de ressignificação da sua imagem e de construção de sua identidade, sustentada por uma redefinição da sua realidade social, através dos processos reflexivos. Ora, essa iniciativa conferiu poder simbólico aos Waiãpi, de acordo com a concepção de Bourdieu, para o qual, “o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e em particular, do mundo social)” (BOURDIEU, 1989).

Isto se deu dentro da perspectiva da “imagem -espetáculo”, proposta por Gruzinski, que, propiciou ainda que o vídeo fosse transformado em um locus fundamental de expressão das tensões sociais, através da performance de uma imagem intimidadora. Essa perspectiva da imagem-espetáculo também encarna-se no discurso do capitão Pedro, no vídeo dos Nambiquara e na dramatização do conflitos com os garimpeiros.

Em uma segunda dimensão, a filmagem também condensou um locus de memória, no qual a história, a cultura, a tradição e as técnicas dos Waiãpi, bem como os rituais dos Nambiquara passaram a poder ser preservadas e transmitidas aos jovens. O vídeo surgiu, nesse prisma, como uma ferramenta eficaz para potencializar a reprodução da estrutura social.

.. Por fim, o vídeo constituiu-se ainda como uma janela eletrônica que revelou aos Waiãpi que outros povos indígenas também estavam enfrentando as mesmas dificuldades diante do contato com os brancos, criando um sentimento de solidariedade e identificação com as outras tribos e calcificando uma polarização entre índios e brancos. Essa identificação em oposição aos brancos, leva os povos

indígenas a se unirem e a desenvolverem uma consciência pan-indígena nacional, em um processo político de formação de identidade, para além das diferenças entre os povos indígenas –apesar de haver uma certa hierarquização que define quem são os grupos mais próximos (através do estabelecimento de um parentesco em função da língua em comum, por exemplo). Essa aproximação desses povos indígenas, potencializada ainda mais pelo intercâmbio de imagens, através do intercâmbio dos vídeos, possibilita as negociações de identidade, através do elencamento de alianças, como acontecerá posteriormente entre os Waiãpi e os Zo'é.. Assim, a possibilidade do registro da imagem cria uma arena onde, diante do contato com os “brancos”, esses índios podem se unir para adquirirem visibilidade e para afirmarem sua legitimidade no âmbito cultural, político e moral. E na medida em que se inscrevem nessa arena de luta simbólica contra a dominação dos brancos, os índios reafirmam essa identidade indígena mais genérica. Ora, essa união irriga redes de potencial infinito de sociabilidade e de trocas, que soldam a sociedade e propiciam processos reflexivos. Nesse sentido, o título o “Espírito da TV”, expressa não o equívoco e o receio de que os espíritos dos rituais das outras tribos passem através da TV (como explica o site Vídeo nas Aldeias aponta como tendo sido a causa da escolha do título), mas sim, a possibilidade do “espírito” dos Waiãpi e de seus parentes (no sentido mais amplo), através da TV, se inter-relacionarem e moldarem sua imagem e sua identidade para irem ao encontro do branco.

Essas estratégias de ressignificação dessa imagem pública, social e política, bem como o desenvolvimento das técnicas de luta e transmissão de conhecimento, diante da ameaça do confronto com os Brancos, a partir dessa tecnologia trazida justamente pelos “brancos”, mostram como é pertinente a crítica de Marshall Sahlins à idéia de que a expansão global do capitalismo ocidental teria feito dos povos colonizados e periféricos objetos passivos ao invés de autores de sua própria história. Sahlins defende que cada sociedade molda, de acordo com suas próprias concepções, nos termos de sua própria cultura, as circunstâncias materiais que lhe são impostas (SAHLINS, 2004:10).

"Há certamente uma continuidade cultural, mas a maior continuidade pode consistir na lógica da mudança cultural. De qualquer modo a continuidade não é o mesmo que imobilidade. 'Desenvolvimento

neotradicional’ poderia ser o termo apropriado nesse caso.” (SAHLINS, 2004: .11)

Essa idéia é reiterada pela fala de Carelli:

Os índios [...] não são vítimas passivas neste processo, mas têm plena consciência da mudança pelo qual estão passando. Há toda uma discussão e uma dinâmica interna em andamento entre as gerações, incorporando algumas coisas de fora, rejeitando outras, preservando a memória de tradições e abandonando outras. (CARELLI, 2004)

Contudo, é importante perceber, como explica Dominique Gallois, que as afirmações identitárias não são necessariamente limitadas à contraposição étnica. Elas são sobretudo afirmações de caráter social e cultural. O que os Waiãpi pretendem para o futuro é a continuidade de um “modo de ser”, que implica na preservação de um padrão de relações internas. Para eles, como para alguns grupos na Amazônia, defender a terra não se limita a resguardar um meio de produção, mas um espaço de afirmação política. *“Demarcamos para que nossos netos continuem vivendo como nós sempre vivemos. Separados de vocês, karaiko”* (KUMAI, 1994 apud GALLOIS, 2004 - grifo da autora)

Assim, Através dessa análise, podemos perceber como a identidade cultural é um processo dinâmico, permanentemente em construção, que se adapta a novos contextos e realidades de acordo com as prioridades vivenciadas por cada grupo humano. A identidade indígena, assim, nesse contexto das transformações acarretadas pelo contato com o “outro” (indígena ou branco), propiciado pelo projeto Vídeo nas Aldeias, também se adaptará. Na situação de desequilíbrio de poder existente na relação entre uma minoria étnica e a sociedade que a abarca, esses grupos irão se apropriar dos recursos e tecnologias na luta por uma maior inserção social e para a defesa de uma identidade específica no cenário nacional ou internacional.. (RUSSO, 2007)

As informações transmitidas pelo vídeo criam novas continuidades, tanto na dimensão temporal, quanto na dimensão espacial. Na dimensão temporal,

porque, enriquecem a reflexão sobre a própria história do contato, reordenada de acordo com uma lógica que não diz respeito apenas à vivência de um grupo, mas

à de todos os índios conhecidos pelo vídeo. Ao confrontar sua própria experiência com a dos outros, as comunidades transpõem sentimentos preexistentes para idealizar uma nova síntese. (GALLOIS & CARELLI, 1995: 210).

Na dimensão espacial, por sua vez, porque

as imagens apresentam os povos indígenas em situações que conjugam aspectos da realidade que as tradições orais normalmente separam: características tecnológicas, lingüísticas e aparência física, posição de cada povo com relação aos brancos. A classificação sustentada, antes, em conceitos mítico-cosmológicos dá lugar a uma nova classificação, na qual semelhanças e diferenças entre os povos são determinadas não mais pelas categorias míticas, mas pela visão panorâmica da situação de contato diferenciada retratada nos vídeos de outros povos indígenas. O vídeo propiciaria, de forma única, uma consciência da mudança, indispensável para a formulação de ações visando ao controle do convívio interétnico (GALLOIS & CARELLI, 1995:210).

Esta análise, por certo, não esgota uma temática tão rica. A proposta do trabalho foi somente apontar alguns caminhos para a compreensão da dinâmica da apropriação das técnicas do vídeo, dentro dessa esfera do contato inter-étnico, nessa arena de luta simbólica pela afirmação dos direitos e da identidade dos povos indígenas. Nesse processo dinâmico, como mostram Vincent Carelli e Dominique Gallois, a revisão da própria imagem e a seleção de componentes culturais que a constituem, resultam de um trabalho de adaptação constante. A cultura- que não é feita apenas de tradições – só existe enquanto movimento alimentado pelo contato com a alteridade. (GALLOIS & CARELLI, 1995:205) A objetivação de sua própria cultura, transformando-a em uma identidade étnica- acaba por tornar-se uma estratégia de relacionamento com a sociedade nacional (TURNER, 1993:81)

Contudo, é relevante observar que essa apropriação do vídeo, hoje está se dando de modo cada vez mais autônomo. Os câmeras e editores de imagem indígenas estão desenvolvendo um estilo próprio que condiz muito mais com que seria uma estética narrativa indígena. Segundo Vincent Carelli, o fundador do projeto Vídeo nas aldeias –que em 2000 se tornou uma ONG – o projeto caminha cada vez mais para se tornar não apenas “Vídeo nas Aldeias”, mas “Vídeo das Aldeias”. A investigação deste tema certamente poderá ser de grande contribuição para a

compreensão desta arena que a interação inter-étnica constitui e da posição dos diversos atores que nela se movem.

VII- BIBLIOGRAFIA:

BENTES, Ivana, 2004. "*Câmera muy very good pra mim trabalhar*". In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. Centro Cultural do Banco do Brasil. pp. 51-63.

CARELLI, Vincent. 2004. *Moi, un Indien*. In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. Centro Cultural do Banco do Brasil. pp. 21-32.

GALLOIS, Dominique & CARELLI, Vincent. 1995 "Diálogo entre Povos Indígenas: a Experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo" in: *Revista de Antropologia*, v.38, nº1. São Paulo: USP.

O ESPÍRITO da TV. 1990. Direção de Vincent Carelli. Centro de Trabalho Indigenista. Videocassete do projeto Vídeo nas Aldeias

GRUZINSKI, Serge. 2006 *A guerra das imagens. De Cristóvão Colombo a Blade Runner* (1492 – 2019). São Paulo: Companhia das Letras

PARÉS, L. Nicolau. "*Algumas Considerações em torno da Antropologia Visual*" In: Coluna (Edição dez - jan 2000/2001) [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.antropologia.com.br/colu/colu3.html>. Arquivo capturado em 5 de setembro de 2007

RIBEIRO, José da Silva *Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação*. Revista de Antropologia, 2005, vol.48, n. 2, ISSN 0034-7701.

SCHECHNER, R. 2003, *O que é performance*. In: O percevejo, ano 11, nº12. ISSN 0104-7671

TURNER, Terence 1993. "Imagens Desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo" in: *Revista de Antropologia*, vol.36, São Paulo: USP.

TURNER, Victor. 1975 *Dramas, Fields and Metaphors – Symbolic Action in Human Society*, Ithaca and London: Cornell University Press